GEORG RAPHAEL DONNER.

GEDENKSCHRIFT

ZUM

200. JAHRESTAGE DER GEBURT

DES GROSSEN ÖSTERREICHISCHEN BILDHAUERS

24. MAI 1693 — 24. MAI 1893.

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GENOSSENSCHAFT DER BILDENDEN KÜNSTLER WIENS.

WIEN.

VERLAG DER GENOSSENSCHAFT.

1893.

M/II/80



RAPHAEL DONNER

GEORG RAPHAEL DONNER.

GEDENKSCHRIFT

ZUM

200. JAHRESTAGE DER GEBURT

DES GROSSEN ÖSTERREICHISCHEN BILDHAUERS

24. MAI 1693 — 24. MAI 1893.

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GENOSSENSCHAFT DER BILDENDEN KÜNSTLER WIENS.

WIEN.

VERLAG DER GENOSSENSCHAFT.

1893.

VORWORT.

Der Verfasser vorliegenden Schriftchens, welcher sich seit Jahren mit kunstgeschichtlichen Forschungen über den bedeutendsten Bildhauer Oesterreichs, Raphael Donner, beschäftigt hat, fühlt es am allerbesten, wie verfrüht es heute noch wäre, über diesen wichtigen Gegenstand auf abschliessende Weise in der Literatur handeln zu wollen. Unsere Forschungen über sein Leben und seine Werke sind erst in einem Stadium begriffen, wo man noch weit davon ist, an das Bildniss des Meisters vollendend die Hand anlegen zu können, namentlich sind unsere archivarischen Untersuchungen dazu noch ganz ungenügend.

Wenn ich nun der ehrenvollen Aufforderung der Wiener Künstlergenossenschaft, anlässlich der Feier, welche am 24. Mai d. J. zur Erinnerung an den grossen Meister begangen wird, eine Festschrift zu verfassen, trotzdem Folge leistete, so kann und soll dieselbe daher nicht als eine Monographie betrachtet werden, sondern eben nur als Gelegenheitsschrift. Diese Zeilen haben nicht den Charakter einer wissenschaftlichen Arbeit und vermeiden jeden gelehrten Apparat; ihre Entschuldigung ist lediglich darin gelegen, dass

der Anlass und die festliche Weihe dieses Tages doch nicht vorübergehen gelassen werden sollten, ohne von dem unsterblichen Künstler zu seinen Landsleuten und Bewunderern in aller Welt ein Wörtlein zu reden, welches seine Gestalt, seine Schicksale, sein Wirken und dessen Grösse so deutlich und hell vor ihr geistiges Auge stellen will, als dies nach den Mitteln geschehen kann, über welche unsere heutige Kenntniss eben verfügt. Es ist nur ein skizzenhaftes Porträt, wennauch in demselben Donner's Züge schon bei Weitem deutlicher aufleuchten, als es auf Grund der bisherigen, gänzlich unbrauchbaren Literatur der Fall war.

Der Kunsthistoriker dankt es den bildenden Künstlern Wiens ganz besonders, dass sie hiermit auch ein literarisches Gedächtnissmal an diesem bedeutungsvollen Tage zu stiften gedacht haben, und glaubte daher seine bescheidene Gabe nicht zurückhalten zu sollen, in der Hoffnung, dass die Biographie Donner's auch in ihrem jetzigen unvollkommenen Zustande wenigstens von relativem Werthe sein dürfte. Obwohl es erst in einer wissenschaftlichen Arbeit über dieses Thema möglich sein wird, jenes Lebensbild eingehend auszuführen, so fühle ich mich doch auch hier schon verpflichtet, dankbar der freundlichen Förderungen zu gedenken, mit welchen mich bei meinen langjährigen Forschungen dieses Gegenstandes die Herren: Director Dr. Karl Glossy in Wien, städtischer Archivar Johann Batka in Pressburg und Regierungs-Archivar Friedrich Pirckmayr in Salzburg unterstützten.

Und auch in anderer Hinsicht muss der Verfasser noch mehreren Personen, welche für das Zustandekommen dieser Schrift mitgewirkt haben, seinen wärmsten Dank ausdrücken: Herrn Professor William Unger für die Herstellung der Radirung des Parisurtheils, Herrn Franz Kopallik für die Anfertigung der Zeichnung, welche das Geburtshaus Donner's darstellt, Seiner Hochwürden Herrn Professor Karl Drexler in Klosterneuburg für die Aufnahme mehrerer Originale und Herrn Dr^rd.^ Camillo List, welcher dem Gefertigten bei der Vollendung des Manuscriptes viele gefällige Dienste geleistet hat.

Wien, im Mai 1893.

Albert Ilg.

Illustrationsverzeichniss.

Von der Direction der k. k. Familien-Fideicommiss-Bibliothek, von der Bibliothek des kunsthistorischen Hofmuseums, von der Redaction des Werkes „Die Oesterr.-ungar. Monarchie in Wort und Bild“, vom Wiener Alterthumsvereine, ferner von den Herren Photographen V. Angerer, Körper, Löwy, Wlha, Würthle und Spinnhirn wurde die Erlaubniss zur Veröffentlichung der Abbildungen bereitwilligst gegeben, wofür hiermit der geziemende Dank ausgesprochen wird.

An der Strasse, welche durch das Helenenthal bei Baden in Niederösterreich gegen Meierling und Alland führt, zweigt bei der kleinen Häuserrotte Sattelbach ein Seitenweg ab, der durch das freundliche Thälchen nach dem berühmten Cistercienserstifte Heiligenkreuz führt, der kunstgeschmückten Stiftung der alten Babenberger Herzoge. Höher oben von diesem Thalwege liegt das kleine, im Walde versteckte Oertchen Preinsfeld. Unter den Bewohnern jenes Dörfleins lebte vor dem zweiten Türkeneinfalle als Unterthan des Stiftes der Zimmermann Peter Donner. Es scheint, dass ihn das Hereinbrechen der Barbareninvasion von seiner Heimat vertrieben habe, denn im Jahre 1689 finden wir ihn im Marchfelde ansässig, und zwar in dem Dorfe Essling, damals zur Herrschaft Ekartsau gehörig. Die älteren Nachrichten lassen es unbestimmt, wie und warum sich dieser Wohnungswechsel vollzog. Schlager[1] gibt als Grund den damaligen Mangel an Handwerkern seines Faches im Marchfelde an, während Kabdebó[2] der Meinung ist, dass ihn die

[1] Georg Raphael Donner, ein Beitrag zur österr. Kunstgeschichte, von J. G. Schlager, 2. Ausg., Wien 1853.

[2] Matthäus Donner und die Geschichte der Wiener Graveur-Akademie in der ersten Periode ihres Bestandes, von H. Kabdebó, Wien 1880.

Vortheile anlockten, welche die Regierung damals darbot, um das verheerte Land wieder zu cultiviren. Peters erste Frau, Ursula, war nicht, wie Schlager glaubt, schon in Preinsfeld seine Genossin, sondern vermählte sich mit ihm erst um 1692 in Essling, wo er das Haus Nr. 72 am 14. März 1689 als einziger Ersteher um 84 fl. 45 kr. erworben hatte (siehe Abbildung 1). Später, noch im Todesjahre der ersten Frau, 1711, heiratete er die Juliana Zehentbäuerin, welche die Mutter nur eines Mädchens, Maria Magdalena, wurde, das sehr bald darauf starb. Nach ihres Mannes Ableben (6. August 1714) heiratete sie zum zweiten Male. Die sieben übrigen Kinder Peters stammten sämmtlich von der ersten Frau, und zwar: Georg Raphael geb. 24. Mai 1693; Peter geb. 1697, welcher später in kaiserlichen Diensten stand; Katharina geb. 1698; Maria geb. 1702; Matthaeus geb. 29. August 1704, der vortreffliche Plastiker und Medailleur; Sebastian geb. 19. Jänner 1707, Ornamentbildhauer und Stempelschneider, dabei mehrfach als Gehilfe seiner beiden grösseren Brüder thätig; und Eva Maria geb. 1709; Georg Raphaels Pathe war ein Nachbar Georg Zcakovitz, von dem er seinen ersten Namen erhielt.

Als Gutsherr von Essling gebot um jene Zeit (1691—1722) Karl Joseph von Thomasitsch; derselbe soll sich des Jungen werkthätig angenommen haben, doch ist es nicht bekannt, in welcher Weise sich diese Förderung äusserte. Auch die Veranlassung, aus welcher der Knabe das Vaterhaus ver-



Abb. 1. Heutige Ansicht von Donner's Geburtshaus.

liess, ist uns nicht völlig aufgeklärt; man liest gewöhnlich, dass nach des Vaters Hingange er nach Heiligenkreuz geschickt worden sei, wo er sich zum geistlichen Stande hätte bereiten sollen; diese Nachricht steht aber durchaus nicht sicher. Ich finde vielmehr schon in dem alten Hagedorn die Notiz, dass der elfjährige Georg nach Wien ging, wo er bei einem gewissen Brenner das Graviren in Gold lernen sollte. Der genannte Meister aber erkannte seine Begabung für die Sculptur und brachte ihn zu dem sehr renommirten Bildhauer Giuliani. Dieser Brenner nun war Johann Kaspar Prenner, kais. Hof- und Kammerjuwelier, welcher 1713 am Anfange der Währingerstrasse einige Häuser in seinen Besitz gebracht und an deren Stelle dann das schöne palastartige Landhaus erbaut hatte, welches später als Gewehrfabrik diente, dann für die anatomischen Studien der Universität eingerichtet wurde und 1885 dem jetzigen Neubau der Anatomie weichen musste. Die Sculpturen ober dem Portale, heute leider verschwunden, trugen unverkennbar das Gepräge der Hand Guiliani's.

Giovanni Giuliani, geb. 1663 in Venedig, ein gewandter, echt barocker und im Decorativen äusserst effectvoller Plastiker, kam als Schüler des tirolischen Bildhauers Andreas Faistenberger nach München, liess sich dann aber um 1690 in Wien nieder, wo er bürgerlicher Bildhauer wurde. Von seiner hiesigen Thätigkeit zeugt nebst vielem Anderen die prachtvolle Ausschmückung der Treppe im fürstlich Liechten-

stein'schen Majoratshause in der Stadt, sowie diejenige im Palast und Garten derselben Familie in der Rossau. Mit dem Fürsten Franz reiste er in seine Vaterstadt, kam dann über Augsburg wieder nach Wien zurück und begann 1694 seine zahlreichen Arbeiten für Heiligenkreuz, ohne aber noch, wie später erst, damals schon an diesem Orte als Familiaris



Abb. 2. Pietà in Klosterneuburg.

dem Kloster anzugehören. Dies geschah erst 1710; er lebte noch vierunddreissig Jahre im Stifte, wo wir seinen Grabstein noch sehen. Vielleicht trug zu diesem Schritte das eheliche Unglück des Künstlers bei, welcher sich schon früher von seiner zänkischen Frau hatte scheiden lassen müssen. Der kunstsinnige Praelat Gerhard Weichselberger hatte schon

13. December 1694 mit Giuliani einen Contract wegen der Modernisirung der Stiftskirche im Inneren abgeschlossen, wonach diesem besonders die Herstellung alles ‚Nakhenden‘ zufallen sollte, und ihm wegen seiner Kränklichkeit ein Gehilfe zugestanden wurde. Ob nun Donner der theologischen Studien willen in das Stift gebracht wurde, wo sich übrigens gar keine geistliche Lehranstalt befand, oder ob ihn eben Giuliani hier als diesen Gehilfen annahm, wird nicht gesagt; aber eine noch erhaltene Notiz des Nachfolgers Weichselberger's, Abt Robert Leeb's (1728—1756), dürfte doch genügende Klarheit geben. Dieselbe lautet: ‚Der Donner wurde von Julien (i. e. Giuliani) in heiligenkreutz als ein Knab von 13 Jahren beyläuffig aufgenohmen, er zaigte ain besonnderes Genie. Er raubte die Kherzen und zünnerne Kriegeldekher vnd stache mit seinem Griffel bei Nacht. Die 4 Figuren, welche auf dem neuen Marckht in Wienn die Flüsse vorstellen sind von ihm.‘ Giuliani hatte also einfach seinen bereits von dem Hofjuwelier Prenner übernommenen Schüler zu seinen Heiligenkreuzer Arbeiten beigezogen, und es ist sehr leicht möglich, dass diese junge Kraft mannigfachen Antheil habe an den vielen Arbeiten seines Lehrers, den Thonmodellen für den Calvarienberg und den Kreuzganggruppen etc., welche das Museum des Stiftes heute noch bewahrt. Ueberhaupt ist zu beachten, dass selbst der reife Künstler Donner dort, wo er auch in seinen späteren Schöpfungen bisweilen neben seinem erhaben classischen Stil und neben seiner edlen Naturwahr-

heit wieder zu malerischer Barockwirkung hinneigt, das Vorbild seines alten Meisters niemals verleugnet.

Ueber den weiteren Lehr- und Entwicklungsgang des Künstlers wissen wir leider sehr wenig. Die Angabe einiger Autoren, welche ihn die Wiener Akademie der bildenden Künste besuchen lassen, ist gänzlich falsch; die Acten des Institutes liefern den entschiedensten Gegenbeweis. Dass ihn im Medailleurfach der berühmte Schwede Benedict Richter unterwiesen habe, wie behauptet wird, entbehrt ebenfalls des Beweises, doch wäre es nicht unmöglich. Raphael ist später in Salzburg in der That beim Münzamte beschäftigt gewesen. Die meisten Biographien begnügen sich mit der wohlfeilen Bemerkung, dass er nach den Antiken und nach der Natur sich gebildet habe; nur dass es im damaligen Wien mit den Antiken noch sehr dürftig aussah. Uebrigens erzählt eine Anekdote, dass der feurige junge Künstler einen Marmorkopf, damals in der Hofbibliothek und für das Porträt des Königs Pyrrhus von Epirus gehalten (jetzt im Hofmuseum), so oft er ihn erblickte, mit Thränen in den Augen geküsst habe.

Man kann nur so viel sicher angeben, dass Donner nicht sehr lange in Heiligenkreuz bei Giuliani verblieb, sondern sich nach Wien begeben haben dürfte. Seine späteren Arbeiten, die grosse Pestsäule im Stiftshofe, die Sculpturen in der Schlosskapelle in Breitenfurth, hat Giuliani ohne Beihilfe seines Schülers vollendet. Es könnte

sein, dass die beginnenden grossartigen Unternehmungen für den Bau der Karlskirche diesen nach Wien gezogen haben. Schon im zweiundzwanzigsten Lebensjahre, am 6. August 1715, schloss der Künstler ein Eheversprechen mit der ‚Ehr- und tugendsamben' Eva Elisabeth Prechtlin, welche die Notiz des Abtes Leeb eine Grünswaldische aus Preinsfeld nennt; die Vermählung fand bald darauf statt, und am 21. Jänner 1719 wurde dem Paare ein Töchterchen, Anna Katharina Elisabeth, geboren. Donner wohnte damals im Heiligenkreuzerhof zu Wien. Ob diese Entschliessung, wie man gemeint hat, auf Donner's günstige Verhältnisse hindeute, indem er also eine Frau bereits zu ernähren im Stande war, oder ob nicht umgekehrt das früh geschlossene Band seinem Fortgange hinderlich war, das ist eine Frage, welche wir ebenfalls nicht bestimmt beantworten können. Auch aus dieser Periode müssen wir mit ein paar anekdotenhaften Nachrichten vorlieb nehmen. Er soll damals das grosse ovale Marmorrelief des Generaldirectors der kaiserlichen Bauten, Grafen Gundaker von Althan, welches die Akademie noch besitzt,



Abb. 3. Mercur in Klosterneuburg.

gemacht haben, um sich für die Arbeiten an der Karlskirche zu insinuiren. Ein kleines Porträt desselben Aristokraten, Relief von vergoldeter Bronze, und als dessen Pendant dasjenige des Grafen Wierich Philipp Daun, des damaligen Wiener Stadtcommandanten, für welchen J. L. v. Hildebrand das jetzige Kinsky-Palais auf der Freiung errichtete, fertigte Donner um dieselbe Zeit (beide jetzt im Hofmuseum). Seine Absichten sollen aber unter Anderem auch daran gescheitert sein, dass ihn sein originelles Wesen sich nicht in die Sitte der Zeit fügen liess, wie er denn z. B. sich hartnäckig geweigert habe, eine Perrücke zu tragen und das Haar zu pudern. Da ist es nun dem gegenüber nur verwunderlich, dass man diesem obstinaten Sonderling gerade den Titel eines kaiserlichen Galanteriebildhauers gegeben habe, den er in der That führte, welcher aber ein leerer Titel ohne Mittel gewesen ist. Erst später, als er kaiserlicher Kammerbildhauer geworden, bezog er jährlich 500 fl., wovon bei seinem Tode der sehr bedrängten Witwe noch ein weiterer halbjährlicher Bezug allergnädigst bewilligt wurde. In den Hofzahlungsrechnungen erscheint Donner mit einem durch erstgenannte Würde begründeten Bezuge niemals, womit aber natürlich nicht gesagt ist, dass er nicht, wie es damals allgemein üblich war, für einzelne gelieferte Arbeiten, die zum Theile noch im Besitze des Hofes sind, honorirt wurde. Ohne Zweifel hatte Donner, wie alle nicht italienischen Bildhauer jener Zeit, unter der ausschliesslichen Vorliebe für die Söhne des Südens zu leiden.

Dass es ihm übrigens nicht ganz an Beschäftigung fehlte, ist erweisbar. Das Stift Klosterneuburg ertheilte ihm einen nicht unbeträchtlichen Auftrag. Der äusserst kunstliebende Praelat Ernst Perger (1707—1748), der Unternehmer des grossartigen Barockneubaues seines Hauses nach den Plänen Donato Felice Allio's, hatte 1722 den neuen, noch bestehenden Friedhof angelegt, dessen Eingangsthor mit einer grossen Steingruppe Donner's geziert ist. Wir begegnen hier dem ergreifenden Motiv der Pietà, welches den Künstler vielfach im Leben beschäftigte, zum ersten Male. Zwischen zwei die Kniee beugenden Engeln thront die Heilige mit dem Leichnam des Sohnes im Schoosse, zu ihren Füssen heben die armen Seelen flehend die Hände empor — eine tiefernste, von echter Religiösität durchgeistigte Composition — wenn diese Pietà auch von der hohen Formvollendung derjenigen in Gurk noch ziemlich entfernt ist. Das erste skizzenhafte Thonmodell der Gruppe, jedoch nur mit Einem Engel, welches noch im Stiftsmuseum bewahrt wird, zeigt unsere Abbildung 2. Im Kreuzgange befindet sich noch eine freie Wiederholung der Pietà in gleicher Grösse aus Sandstein gemeisselt, von welcher ich aber nicht glaube, dass sie Donner's Hand ausgeführt habe. Endlich deutet auf die Beziehungen des Künstlers zu diesem geistlichen Hause auch das Vorhandensein der signirten Bleistatuette des Mercur hin (siehe Abbildung 3), welche gleichfalls im dortigen Museum steht.

So mögen denn für den Augenblick die materiellen Umstände nicht völlig hoffnungslos gewesen sein, denn in dem am 3. September 1724 ausgestellten Heiratsvertrage verfügen die beiden Leutchen über 3000 fl., welche als gegenseitige Morgengabe, sowie als Widerlage im Falle des Ueberlebens erlegt wurden. Das Ende des Meisters in äusserster Armuth scheint aber darauf hinzudeuten, dass dieser Vertrag später verändert worden sein muss, worüber jedoch kein Document vorhanden ist.

Wahrscheinlich lebte der jüngere Bruder Matthaeus, welcher dann 1726 die Akademie frequentirte, bei dem Ehepaare. Raphael soll ihm auch den ersten Unterricht im Medailleurfache gegeben haben. Jedoch schon 1725 hatte dieses Zusammenleben ein Ende, denn damals ereignete sich die grosse Enttäuschung, welche Donner mit seinen Hoffnungen auf die Arbeiten an der Karlskirche erfuhr, jenes bittere Erlebniss, welches ihn von Wien entfernte und von verhängnissvollem Einflusse werden sollte. Auch in dieser Angelegenheit sind wir leider nicht über alle Details unterrichtet; das Wichtigste aber dürfte in Folgendem bestehen.

Es war eine Idee des damaligen Vorstandes des kaiserlichen Münzcabinetes, des gelehrten Schweden Gustav Heraeus, Fischer von Erlach's bewährtem Freunde, dass die Kirche, dieses Denkmal der dankbaren Frömmigkeit Karls VI. für die Befreiung von der Pestseuche, durch die Errichtung der beiden Kolossalsäulen neben der Façade symbolisch als

Denkmal dieses Kaisers bezeichnet werden sollte. Wie es auch ein anderer Freund Fischer's, der unsterbliche Philosoph Leibniz, bestätigt, sollen diese Säulen nämlich auf die Säulen des Hercules hindeuten, weil Karl vorher Spanien beherrscht hatte. Der Architekt aber fand somit Gelegenheit, sein sehr beliebtes Motiv der columna cochlearis anzuwenden, zu der ihm seine Studien an der Trajanssäule in Rom die Anregung gegeben hatten und durch deren Verbindung mit der Kuppel einerseits und dem Motive des Pantheon-Porticus andererseits er an dieser Architektur statt der üblichen Schablone des barocken Thürmepaares etwas Neues schaffen wollte und in der That auch auf grossartigste Weise geschaffen hat. Analog der Trajanssäule sollten die Mantelflächen dieser Säulen mit Reliefs geschmückt werden, deren Gegenstand aus der Lebensgeschichte des heiligen Borromaeus genommen wurde. Verschiedene Künstler entwarfen Skizzen für diese grossartige plastische Unternehmung. Wir hören in dieser Beziehung von dem damals bei den Wiener Bauten vielfach beschäftigten und sehr beliebten Vicentiner Lorenzo Mattielli, der dann auch die Engel am Kuppeltambour vollendete, von Donner und dessen Freunde Jakob Schletterer, dem späteren Professor der Akademie, welche gemeinsam einen Entwurf herstellten, und endlich von dem zu Olbersdorf in Böhmen 1697 gebornen Christoph Mader († 1761). Mattielli's Project wurde verworfen, wie uns Winckelmann erzählt, weil bei ihm das Relief gar zu kräftig und ausladend, also nach

seiner bekannten Weise hyperbarock behandelt war; weiters aber ist es eine alte Sage in der Wiener Kunsttradition, dass Mader den Sieg davongetragen habe, wodurch sich Donner und Schletterer so schwer gekränkt fühlten, dass die Künstler sich entschlossen, der Kaiserstadt, wo ihnen kein Glück blühte, den Rücken zu kehren. Ob die Sache so stand, dass, wie Einige andeuten, die Erfindungen der beiden Freunde von Mader ausgenützt und zu den seinigen gemacht worden seien, oder ob nur einfach die Bevorzugung eines fremden Projects sie so sehr verstimmt habe, wissen wir nicht; auffallend ist freilich das Eine, dass die schönen Bildwerke der Säulen manchmal sehr merkbar an die Reliefcomposition Donner's erinnern und das einzige sonst bekannte Werk Mader's, das Räthsel der Sphinx (im Besitze Seiner Excellenz des Herrn Grafen Edmund Zichy),[1] in der That tief unter dem künstlerischen Werth jener Arbeiten steht. Es ist auch sehr bemerkenswerth, dass das Lob dieser Säulenreliefs bei Winckelmann, welcher sie ‚unvergleichlich' nennt, aus dessen Besprechungen mit Friedrich Oeser herrührt, dem dankbaren Schüler Raphael Donner's, mit welchem der Gelehrte Umgang hatte, als Ersterer Director der Leipziger Akademie war.

Wie dem nun sei, wir sehen Donner sich nun nach Salzburg wenden, und es war der andere grosse Wiener Architekt, Johann Lukas von Hildebrand, dem seine Berufung

[1] Siehe das ‚Album österr. Bildhauerarbeiten des XVIII. Jahrh.' von Dr. A. Ilg, Wien 1877, Taf. 3.

dorthin zuzuschreiben ist. Mit Fischer von Erlach sollte der grosse Bildhauer in seinem Leben nichts zu schaffen haben. Damals hatte sich im Salzburger Kunstleben eine grosse Veränderung zugetragen. Der kunstsinnige Erzbischof Graf Johann Ernst von Thun-Hohenstein war gestorben und an seine Stelle Franz Anton Reichsgraf von Harrach getreten. Während sein Vorgänger alle seine bedeutenden Architekturunternehmungen mit der Hilfe Fischer's ins Werk gesetzt hatte, brach der neue Fürst dieselben sogar mitten in ihrer Vollendung ab, berief Hildebrand aus Wien und übertrug ihm den geplanten Ausbau des Schlosses Mirabell, eines älteren Renaissancegebäudes aus den Tagen des Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau. Wir bewundern noch heute das reizvolle Treppenhaus dieses Palastes, an dessen Stiegengeländer neunzehn Putti in den anmuthsvollsten Stellungen angebracht sind, während in den Wandnischen sieben lebensgrosse mythologische Gestalten stehen. Diejenige des Paris (siehe Abbildung 4) ist bezeichnet G. R. DONNER f. 1726. Diese anmuthige, weiche Gestalt scheint mir aber doch zu beweisen, dass Donner von der Antike nicht gar so geringe Kenntnisse besessen haben dürfte, als gewöhnlich angenommen wird, denn die Pose weist ganz genau den Typus des Praxitelischen Periboetos auf, den Satyr von Megara, so dass ich fast zweifeln möchte, dass hier Paris gemeint sei. Die gekreuzten Beine, die Flöte an dem Baumstamme, der ganze Habitus erinnern so sehr an das berühmte antike

Original, dass man kaum glauben kann, Donner habe damit etwas Anderes darstellen wollen als einen jungen Satyr, nicht aber den Juror auf dem Ida beim Schönheitswettkampfe. Es scheint, dass der Künstler und sein Freund Schletterer, welcher sich mit ihm nach der Bischofstadt gewendet hatte, gemeinsam an der plastischen Ausschmückung dieses schönen Raumes gearbeitet haben; daraus würde es sich auch erklären, dass die Figuren sehr ungleichwerthig sind, denn Schletterer's Können reichte nicht entfernt an das seines berühmten Freundes. Am 15. December 1725 hatte Donner mit der fürstlichen Hofbaumeisterei den Vertrag geschlossen, die Statuen für diese ‚Nichien' aus weissem Untersberger Marmor zu fertigen; er bekam für jede Figur 150 fl. Ein neuer Vertrag vom 2. December 1726 verpflichtete ihn, ‚vier Gropien mit Khindlen' zu à 120 fl. zu liefern. Ausser dieser monumentalen Schöpfung beschäftigten den Künstler in Salzburg aber auch Arbeiten bescheidenerer Natur; er wurde als ‚Münzeisenschneider' am 17. Mai 1726 bei der erzbischöflichen Münzstätte

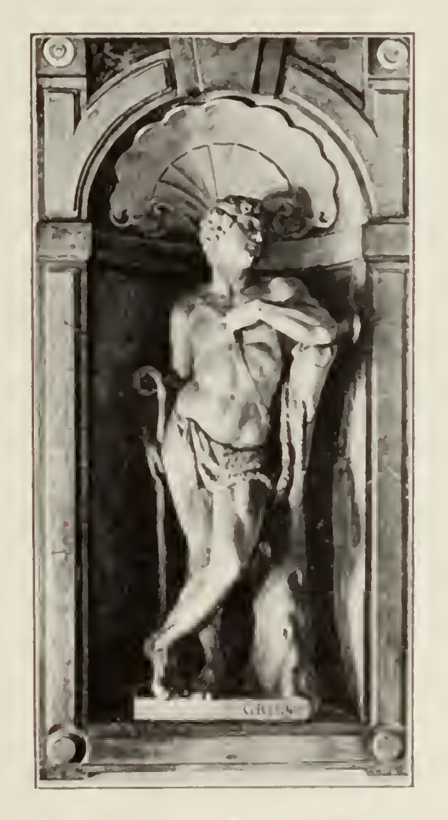


Abb. 4. Paris im Schlosse Mirabell in Salzburg.

provisorisch angestellt, hat aber das Definitivum niemals erlangen können. Es traten nämlich persönliche Differenzen zwischen ihm und dem ihm vorgesetzten Münzmeister ein; man beschied sein Gesuch um Verleihung des Titels eines hochfürstlichen Hofbildhauers im Jahre 1727 abschlägig und scheint ihm überhaupt in dortigen Bureaukratenkreisen sehr abgeneigt gewesen zu sein. Im selben Jahre beauftragte ihn der bairische Hof mit der Anfertigung der Punzenstöcke für die kurbairische Huldigungsmedaille. Endlich stieg die Verstimmung der Münzbeamten gegen ihn aber so hoch, dass sich dieselben zu der gehässigen Anzeige gegen ihn hinreissen liessen, er habe Stempel und Punzen mit dem Bildnisse des Erzbischofs eigenmächtig angefertigt. In der nun eingeleiteten Untersuchung wusste sich der Meister zwar zu verantworten, und der Fürsterzbischof entschied endlich, dass die Sache ‚auf sich beruehen zu lassen‘ sei, aber das Resultat war doch, dass Donner, der Chicanen wahrscheinlich müde, Salzburg wieder verliess. Ueberdies starb im selben Jahre auch der Erzbischof, der ihn bei all diesen Zwistigkeiten geschützt zu haben scheint. Es existiren von ihm gefertigte Münzen, einfache Ducaten, ferner ganze, halbe und viertel Thaler mit Wappen und Bildniss, sowie mit der Figur des heiligen Ruprecht.

In demselben 1727sten Jahre war der Künstler auch für die Hauptstadt Oberösterreichs beschäftigt. Er stellte damals die Nepomukstatue neben dem Priesterhaus in der Harrach zu

Linz her und führte auch sämmtliche Marmorarbeiten in der zu jener Zeit im Bau begriffenen Kirche daselbst aus.

Es mochte für den von so vielen Misserfolgen bedrängten Meister ein Lichtblick in seinen Kümmernissen gewesen sein, als wahrscheinlich im Jahre 1728 ihn der kunstliebende Primas von Ungarn, Erzbischof Emerich Esterházy-Galantha, als seinen Hofbaudirector und Bildhauer nach Pressburg berief. In dieser Stadt sollte er den grössten Theil seines noch übrigen Lebens mit verhältnissmässig kurzen Unterbrechungen verbringen und seine grössten Schöpfungen, theils für den Ort selbst, theils für Wien, ausführen. Ehe von denselben aber die Rede sein soll, muss eines höchst interessanten Freundschaftsbündnisses gedacht werden, welches der Künstler mit einem viel jüngeren Manne, seinem Schüler Adam Friedrich Oeser, schloss; denn dasselbe hat die grösste kunstgeschichtliche Bedeutung gewonnen durch die späteren Verbindungen Oeser's mit Winckelmann und Goethe, auf deren Kunstanschauungen durch diesen Verkehr so manche Ideen unseres Donner übertragen wurden. Oeser, aus einer Pressburger Familie stammend, war dreiundzwanzig Jahre jünger als sein Meister. Er ist vorzugsweise als Maler bekannt, empfing von Donner aber auch in der Sculptur und Medailleurkunst Unterricht, später studirte er durch sieben Jahre an der Wiener Akademie, wo er auch einen Preis erlangte. Uebrigens kann das Zusammenleben Beider nicht allzu lang gedauert haben, denn 1730 ging Oeser bereits nach Wien,



Abb. 5. Fürstprimas Esterházy, Pressburg.

von wo er später allerdings wieder auf eine Zeit in seine Vaterstadt sich zurückbegab. Die Vermuthung Einiger, dass Beide zwei Jahre mit einander in Italien gereist hätten, entbehrt der Sicherheit, es hat sogar im Gegentheil den Anschein, dass Donner zu der hohen Vollendung seines Stiles gelangt sei, ohne in dem gelobten Lande der Kunst wenigstens so lange Zeit geweilt zu haben, dass ihm daselbst Studien möglich gewesen wären. Oeser hörte zeitlebens nicht auf, des Lehrers hohe Gaben gegen seinen späteren Freund

Winckelmann zu rühmen, und dieser, indem er Donner dem Michelangelo im Verständnisse für die Alten an die Seite stellt, bekennt, dass er Alles aus Oeser's Munde habe. Seume erzählt uns, wie der dankbare Oeser, in Leipzig Director der Akademie, der allbeliebte, überschwänglich gefeierte Künstler, von dessen freundlichem Wesen sich Goethe, Winckelmann, Hagedorn und viele andere hochbedeutende Männer angezogen fühlten, bis an sein Ende ‚mit wahrhaft zärtlicher Rührung' von Raphael Donner sprach und des Meisters Bildniss den Freunden ‚wie einen Heiligen in der Hauskapelle' zeigte. Ihm danke er, sagt Oeser, auch die Einführung ‚in das eigentlich archaeologische, die rein gelehrte Seite der antiken Kunst, vornehmlich die Kenntniss des Costums'. Durch sein ernstes Abgehen auf die Schlichtheit der Alten, sowie der Natur, habe er ihn von dem Heftigen, Affectirten und Pathetischen des Zeitgeschmackes auf reinere Bahnen geleitet.

Wir wissen ferner aber, welch' grossen Einfluss Oeser auf Winckelmann's Kunstbildung genommen hat. Der Gelehrte brachte, als er den Maler kennen lernte, neben seinem reichen Wissen noch geringes Verständniss des technischen und stilistischen Theiles der Kunst mit, und gerade darin, sowie in den Grundmaximen der Aesthetik, ward Oeser sein ausschliesslicher Berather. Dies bestätigt Goethe, dies erklärt Winckelmann selbst in seinen ‚Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke', und auch Oeser's trefflicher Biograph, Alfons Dürr, sagt, dass Donner's Thätigkeit als der künst-

lerische Vorversuch der Winckelmann'schen Theorien angesehen werden dürfe. Und noch ein Nichtösterreicher, der Biograph Winckelmann's selber, Justi, bemerkt: ‚Das Evangelium des Schönen, jenes Wort von der edlen Einfalt und stillen Grösse, hörte Winckelmann, wie später Goethe, wahrscheinlich zuerst aus Oeser's Munde. In Oeser aber waren solche Ideen ehemals in der Schule Raphael Donner's lebendig geworden.' Justi glaubt es auch zum Ruhme seines Helden, zur Ehre Winckelmann's, aussprechen zu sollen, dass die ihm von Oeser gepredigten Lehren ‚ihre letzte Quelle in dem Atelier des bescheidenen und zu seiner Zeit schlecht erkannten und belohnten österreichischen Bildhauers haben'.

Zu der obigen Bemerkung über das Zweifelhafte einer Reise Donner's nach Italien sei noch die merkwürdige Notiz eines Zeitgenossen, Hagedorn, über ihn hinzugefügt, welcher besagt, seine Fortschritte seien um so erstaunlicher, als er Italien niemals gesehen habe, ausser um dort Marmor zu kaufen. Leider spricht sich der Schriftsteller nicht genauer über die Sache aus. Seine Stelle scheint aber den Sinn zu haben, dass Donner, wenn er etwa die Marmorankäufe dort besorgt haben sollte, jedenfalls nicht genug Zeit hatte, sich länger aufzuhalten, als diese Geschäftsangelegenheit erforderte, und also zu Kunststudien auf dem classischen Boden nicht gelangte.

Derselbe Hagedorn gibt aber auch von einer Reise Donner's nach Sachsen Nachricht, wohin er gegangen wäre,

um die Arbeiten des berühmten Bildhauers Balthasar Permoser zu studiren, welche damals in Wien noch unbekannt gewesen. Gegen diesen Grund der Reise lässt sich manches Bedenken erheben; denn erstens dürften die Leistungen Per-

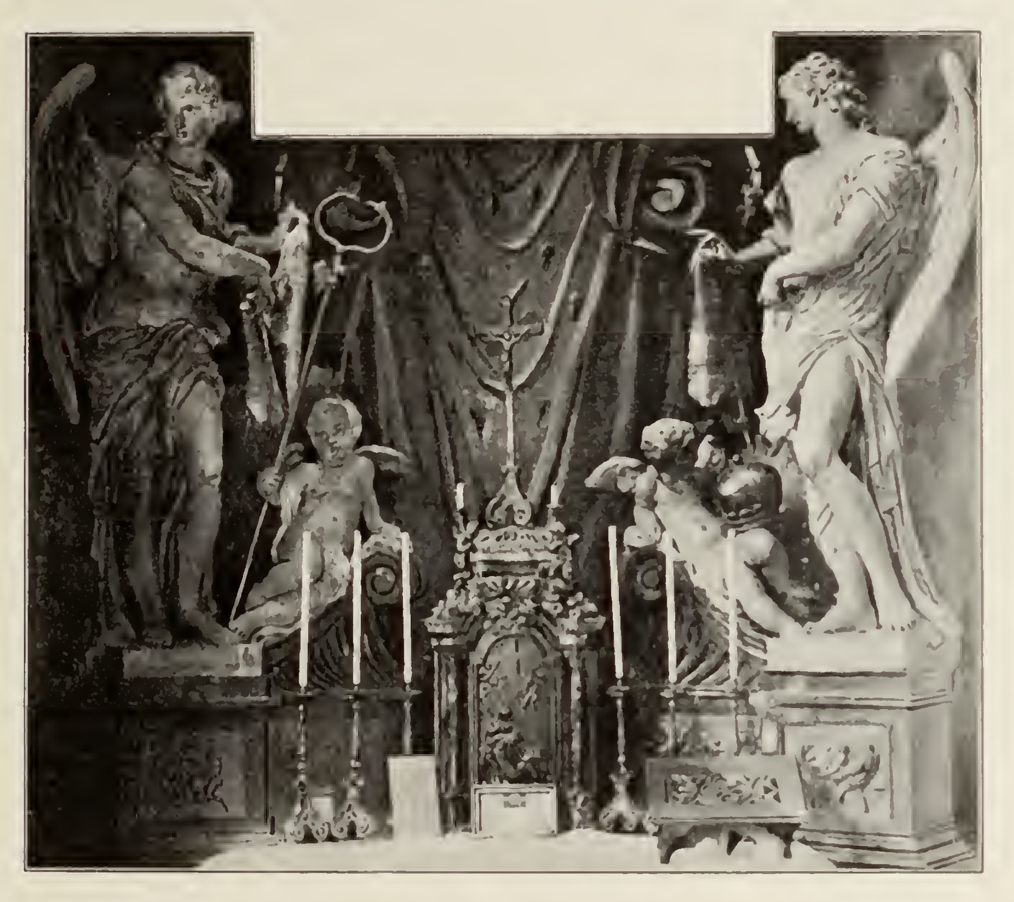


Abb. 6. Altar in Pressburg.

moser's, eines der bizarr-wildesten Barockplastiker, den gerade entgegengesetzt empfindenden Donner kaum angelockt haben, und zweitens hätte unser Meister dieses Verlangen ja in Wien selber befriedigen können, wo sich die allegorische

Gruppe Permoser's auf den Prinzen Eugen ja schon damals im Belvedere befand. Aber es kann doch etwas Wahres an der sächsischen Reise sein, denn noch befindet sich im Arsenale zu Wien eine eiserne Kanone, welche August II. dem Kaiser Karl VI. verehrt hatte, und neben deren Zündloch in einem messingenen Rahmen das in Perlmutter geschnittene Bildniss des Kaisers angebracht war (heute nicht mehr vorhanden), und von diesem berichten ältere Schriftsteller, es sei ‚von dem berühmten Künstler Donner‘ gefertigt worden.

Am 3. August 1731 erscheint Donner in einem Protokoll des Pressburger Magistrats als Zeuge in einer Untersuchung wegen Todtschlag, den ein Perrückenmachergeselle an einem Gürtlergesellen verübt haben sollte. Der Künstler verwendete sich dabei um seinen mitbeschuldigten Gesellen Victor Mohl, und wir erfahren aus dem Actenstücke, dass derselbe auch freigelassen wurde. Dieser Mohl ist mit dem anderen und berühmteren Schüler Donner's Balthasar Moll nicht zu verwechseln.

Wir dürfen uns die damaligen Verhältnisse des Meisters nicht so vorstellen, als wenn Donner in dieser Zeit zu Wien keine Beziehungen gehabt habe. Es scheint vielmehr, dass er viel auf der Fahrt hin und her begriffen war, und zwar nicht zum geringen Theil der dortigen Akademie wegen. Denn, wenn das Archiv dieser Anstalt, wie über seine behauptete Schülerschaft an derselben, auch nichts von einer Anstellung des Meisters als Professor berichtet, so scheint

er doch mannigfach in die Entwicklung der Anstalt wenigstens durch seine grosse Autorität eingegriffen zu haben. Kabdebó meint sogar, dass er 1731 nach dem Rücktritte Canavese's die Oberaufsicht über die Bildhauerschule geführt habe und jedes Jahr doch auf einige Monate an die Akademie gekommen sei. Wir werden noch ein Schreiben Donner's aus dem Jahre 1739 kennen lernen, welches diese Betheiligung des Künstlers an dem Lehrgange bezeugt, wennauch über die Sache in Hinsicht der Organisation dieses Verhältnisses nichts näher bekannt ist. Man darf es sich wohl vielleicht so vorstellen, dass die Anstalt es dankbar begrüsste, wenn der damals schon in hohem Ansehen stehende Meister auf die Schule Einfluss nahm, ohne geradezu zum Verbande des Institutes zu gehören. Es kann dies Alles auch damit zusammenhängen, dass Raphael's Bruder Matthaeus früher sowohl Schüler der allgemeinen Kunstakademie, als später Lehrer an der Graveurakademie gewesen und, wie wir wissen, fortwährend mit diesem auch im Medailleurfach thätig war.



Abb. 7. Pietà. Eigenthum Sr. Exc. Graf Edmund Zichy, Wien.

Fürst Emerich Esterházy, geb. 1665, seit 1725 Fürstprimas von Ungarn und Erzbischof von Gran († 6. December 1745), liess durch Donner die gothische dreischiffige Martinskirche in Pressburg nicht nur mit neuen Altären ausstatten, sondern an der Nordseite auch seine Grabkapelle anbauen, welche uns also auch eine Vorstellung von des Meisters architektonischem Können gewährt. Seine Bauweise daselbst erinnert mich am meisten an den Stilcharakter des jüngeren Fischer. Eine barbarische Modernisirung im bekannten neugothischen Geschmacke hat heute Alles, was der Meister in den Kirchenschiffen hergestellt hatte, rücksichtslos zerstört und beseitigt. Der monumentale Hochaltar und die beiden grossen Seitenaltäre sind verschwunden und ist davon nichts übrig geblieben als die kolossale Bleigruppe des heiligen Martin, einst das Mittelstück des Hochaltars bildend, die man jetzt ausserhalb der Kirche hinter dem Chor an einem miserablen Plätzchen unter einem geschmacklosen Glasdach placirt hat, und den beiden anbetenden Cherubim, ebenfalls von Bleiguss, welche man an das Budapester Museum verkauft hat. Auch die holzgeschnitzten Chorstühle sind heute verschwunden, existiren aber noch zertheilt im Privatbesitz zu Wien und Pressburg; am letzteren Orte besitzt Herr Lanfranconi die achtundzwanzig Holzbüsten, welche vordem diese Gestühle bekrönt hatten. All dies entstand unter der künstlerischen Leitung, wohl grösstentheils auch nach den Entwürfen, Donner's. In die Kapelle führt von



Abb. 8. Der heilige Martin, Pressburg.

der Kirche ein prunkvolles Portal, welches, mit Architekturgliedern und Figuren von weissem und buntem Marmor reich verziert, durchaus das Gepräge hoher Monumentalität besitzt. Der Fürstprimas verwendete 60.000 fl. auf die kleine Begräbnissstelle. In den Altaraufbau liess er einen Silbersarg mit den Reliquien des Alexandrinischen Patriarchen Joannes· Elemosynarius einsetzen, angeblich ein Geschenk der Pforte an Mathias Corvinus. Nach den Inschriften und der Grabplatte, auf der sich der grosse Kirchenfürst demüthig ‚frater Emericus' nennt, ist der 23. October 1732 als Vollendungsdatum anzunehmen. Der runde Kapellenraum macht mit seiner Laternenkuppel, mit den rothmarmornen, theils vergoldeten, theils stuckirten Wänden, mit dem reichen Fenstergitter und der Altarvorlage einen prachtvollen Eindruck. In einer hohen Nische zur Rechten kniet die überlebensgrosse, weissmarmorne Gestalt des Stifters, eine Figur von unbeschreiblicher Hoheit und Demuth zugleich (siehe Abbildung 5). Der ausgezeichnete Porträtkopf athmet das edelste Leben und strahlt die tiefste Stimmung der Andacht aus. Ueber der Mensa des Altares stehen zwei riesiggrosse marmorne Engel, welche jenes Reliquiar tragen, den Tisch selbst zieren vergoldete Cherubim. Der ganze Aufbau hat gar nichts Architektonisches, sondern ist nur im grössten Stile durch die figuralische Composition gebildet (siehe Abbildung 6). Auch über den genannten Engeln, hehren und schlanken Jünglingsgestalten voll Poesie und Schönheit,

erscheinen noch vier kleine Engel neben dem Silbersarge, und das Ganze schliesst dann eine baldachinartige Bekrönung. Die Predella und die Tabernakelthür sind mit vergoldeten Bleireliefs decorirt, Scenen der Passion darstellend, und alle von wundervoller Composition und echt dramatischem Leben. Die Pietà an dem Tabernakel existirt noch einmal als blosser Bleiguss im Besitze des Herrn Grafen Zichy in Wien, mit Donner's Monogramme versehen (siehe Abbildung 7). Den heiligen Martin hat der Künstler, der Sage folgend, dass der Heilige zu Eperies geboren sei, im magyarischen Nationalkleide dargestellt. Der schöne, fast mädchenhafte Jüngling in der malerischen Tracht, wie er das edel ovale Lockenhaupt fast schwermüthig nach der Seite neigt, ist eine Erscheinung von so hohem Reize, dass man bei seinem Anblicke allein die Kunst Donner's als ein Phaenomen in seiner Zeit erkennen muss. Das bäumende Ross hat noch mehr vom barocken Wesen an sich, die Gestalt des nackten Bettlers — übrigens mehr ein Poseidon als ein jammernder Krüppel — ist ein



Abb. 9. Kaiser Karl VI., Wien, Belvedere.

Vollblutbruder vom Flussgotte der Enns am Mehlmarktbrunnen. Wir stimmen dem berühmten ungarischen Historiker Bél vollkommen bei, wenn er daher von dem Meister sagt: ‚quo consummatiorem vix unquam vidit Hungaria, an vero pares habet Italia merito dubitamus‘ (siehe Abbildung 8).

Die Arbeiten an der Kirche erstreckten sich noch durch längere Jahre. Wir wissen, dass an dem Hochaltar schon 1731 gearbeitet wurde. Bél berichtet, dass der heilige Martin 1734 im Werke war. Im Jahre 1738 waren, wie verschiedene Documente darthun, sowohl der Hochaltar, als auch die Kapelle beendet.

Es ist staunenswerth, welche Thätigkeit Donner zu der Zeit in Pressburg entfaltete. Neben so bedeutenden Unternehmungen wie die geschilderten entstanden, von kleineren Objecten abgesehen, hier noch die herrliche Statue des Kaisers aus Carraramarmor und die Brunnenreliefs für die Sacristei in St. Stephan in Wien. Die Geschichte des ersteren Denkmales ist kurz folgende. Gregor Wilhelm von Kirchner († 1735), ein hoher Beamter der Ministerial-Bancodeputation und Oberaufseher der kaiserlichen Forste, hatte sich in dem freundlichen Thale zu Breitenfurth bei Wien ein mit besonderer Pracht geschmücktes Schloss erbaut, von dessen Glanze die noch stehen gebliebene Kapelle, die Ruinen der Gartengrotten und einige wenige sonstige Reste Zeugniss geben. Die Façade, im weiten Halbkreise gekrümmt, enthielt einen Prachtraum, der Kaisersaal genannt, für welchen der Schloss-



Abb. 10. Entwurf zu einem Sacristeibrunnen.

herr bei unserem Künstler das Marmorwerk bestellte. Kirchner war ein seinem Kaiser und Herrn mit begeisterter Loyalität ergebener Diener, der das stolze Gebäude bei seinem Tode demselben legirte. Als Baumeister bediente er sich Anton Erhard Martinelli's, die Frescomalereien schuf Martino Altomonte, die figurale Zier der Kapelle Giuliani — die beiden Letzteren also diejenigen Künstler, welche in dem nahe gelegenen Heiligenkreuz damals als Familiares des Klosters lebten. Offenbar ist daher Kirchner durch den alten Lehrer Donner's auf denselben aufmerksam geworden. Nach der sehr bedauernswerthen Demolirung des Schlosses unter Joseph II., und zwar vor dem Jahre 1770, kam die Statue Karls VI. ins Belvedere, wo sie noch heute im Karyatidensaale die Nische gegenüber Permoser's Prinz Eugen einnimmt. Die auch technisch meisterhaft ausgeführte Gruppe gehört zu den edelsten Schöpfungen des Meisters und verbindet die beiden in seinem Wirken stets nebeneinander laufenden Strömungen auf das Merkwürdigste. Denn während der Gefeierte als antiker Caesar mit allem Pomp und malerischem Effect des Barockstiles empfunden ist, tritt in der unübertrefflich lieblichen Ruhmesgöttin an seiner Seite die ganze holde Einfachheit und natürlich schlichte Schönheit, wie sie nur des Künstlers reinste Schöpfungen zeigen, ausgezeichnet ins volle Licht (siehe Abbildung 9). Laut Inschrift wurde das Werk zu Pressburg im Jahre 1734 vollendet. In der Sacristei der Kapelle zu Breitenfurth befindet sich noch die lebensgrosse

farbige Wachsbüste Kirchner's, welche ich ebenfalls für ein Werk Donner's erachte. Sie ist von einer fesselnden Wahrheit und zeigt uns die hohe Kunst des Meisters auf einem ganz neuen Gebiete.

Im selben Jahre 1734 erscheint in einer Pressburger städtischen Kirchenrechnung eine Notiz über Baumaterialien, welche an ‚Donner, fürstl. Hofarchitekten', ausgefolgt wurden. Es erhellt daraus, dass er auch an der damals im Werk begriffenen Herstellung des Kirchthurms von S. Martin beschäftigt gewesen ist.

Der Künstler hatte den fürstlich Esterházy'schen Marmorsteinbruch Sütto bei Gran gepachtet, aber wieder in Afterpacht vergeben, welches Recht ihm vom Kaiser bestätigt wurde und dann auf seine Witwe überging. In Pressburg hatte ihm der Primas ein Gusshaus im Fürstengarten bauen lassen, und hier soll er gewöhnlich mit drei Gehilfen gearbeitet haben, welche er aber nicht blos für seinen Nutzen, sondern, wie wir gleich sehen werden, auf die edelste und uneigennützigste Weise unterrichtete, auf dass dadurch das allgemeine Gedeihen der Kunstthätigkeit im Vaterlande Förderung erhalten sollte. Wie er darin verfuhr und welchen Undank er dafür erntete, beweist ein höchst interessantes Schreiben, welches Donner am 16. April 1739 an den Director der Wiener Akademie, dem Porträtmaler Jakob van Schuppen, richtete. Um die etwas zurückgegangene Anstalt zu heben, hatte der Kaiser Preisausschreibungen angeordnet, deren

Resultate auf solenne Weise unter der Theilnahme der Vornehmen, Gelehrten- und Künstlerkreise, bekannt gemacht wurden. Der edle Meister bemühte sich nun, der Akademie, die daran Mangel hatte, tüchtige Scholaren zuzuführen, wie er sich ausdrückt, ‚damit wir teutsche die allerhöchste Kais. Gnade, uns Zum nuzen und aufnahm bringen, weillen Vorhin Niemahlen dergleichen, wie iezund aufgericht ist, wo vor wir alle Ihrer Kay. Matt. . . . zu danken haben‘. Dies ist das Verhältniss Donner's zur Akademie, welches immer dahin missverstanden worden ist, als ob er Professor derselben gewesen sei. Zwei junge Leute seines Ateliers, welche sich um den Preis bewarben, waren in Streit gerathen, wobei der Eine dem Andern vorwarf, seine Concurrenzarbeit sei bei dem Lehrer gemacht worden, was Donner für eine Unwahrheit erklärt, und er beklagt sich, dass ihm aus seiner guten Absicht, der Schule zu nützen, wobei es ihm gewiss schwer gefallen sei, die jungen Leute länger als zwei Monate bei seiner eigenen Arbeit zu entbehren, nun Vorwürfe und Verleumdungen



Abb. 11. Christus und die Samariterin, Privatbesitz in Wien.

erwachsen seien. Dass er selbst an dem Preisstück nicht heimlich mitgeholfen habe, müsse man doch wohl daran erkennen, weil man seine Hand daran vermissen werde. Uebrigens sei er um diese Zeit (1738) gerade in Graz gewesen.

Raphael Donner

Schon 1733 trug die niederösterreichische Regierung anlässlich der Erbauung der neuen unteren Sacristei am Wiener Stephansdome dem Kirchenmeisteramte auf, einen projectirten Ofen sammt ‚Lavor‘ nicht in der gedachten Weise auszuführen, nämlich nicht beide aus Metall, sondern den Ofen von Hafnerarbeit, das Lavoir aber nach einem neuen beifolgenden Riss aus ungarischem und welschem Marmor für 3000 fl. anfertigen zu lassen. Diese Zeichnung, welche wir noch besitzen (siehe Abbildung 10), war von Donner entworfen worden. Das Werk kam aber nicht so zur Ausführung. Der damalige Erzbischof Cardinal Sigmund Graf von Kollonitsch kannte den Künstler und schätzte ihn hoch. Als er 1724 den Palast des Prinzen Max von Hannover auf der Landstrasse gekauft hatte und zum St. Nepomukspital einrichtete — das jetzige k. k. Invalidenhaus — kam auch die dortige Kapelle in seinen Besitz, für welche der Meister das noch vorhandene Tabernakelrelief der Kreuzabnahme gemacht hatte, welches das Hauptmotiv des bekannten Rubens'schen Bildes verwerthet zeigt. Das damals erbaute Churhaus am Stephansplatze wurde mit Portalfiguren geschmückt, welche den Stiltypus Donner's deutlich

aufgeprägt haben. Der Erzbischof war auch früher in Gran, also ganz in der Nähe von Donner's Steinbrüchen, Domherr gewesen, und für den Stephansdom schuf dieser aus dem Material dieser Brüche die heute leider verlorene Epitaphiumbüste des Cardinals im Frauenchor.



Abb. 12. Hagar in der Wüste, Hofmuseum in Wien.

Sechs Jahre hören wir nichts von der Sache, bis nun der Wiener Stadtrath am 10. Jänner 1739 Donner befahl, die zwei Marmorreliefs, welche er bereits fertig hatte, nicht in die Sacristei, sondern ins Rathhaus zu schaffen. Daraus geht hervor, dass unterdessen eine Neubestellung, und zwar von der Stadt gemacht worden sein muss, denn die hier gemeinten besitzen wir noch, und sie stimmen mit obigem Entwurfe des Künstlers nicht überein. Zugleich bekam er den neuen Auftrag, für die Sacristei zwei andere aus Metall zu liefern, welche die Taufe Christi und David, wie er das Wasser ausgiesst, zum Gegenstande haben sollten. Die alten aber,

die Marmorreliefs, von denen es heisst, dass sie der Cardinal bezahlte, wurden dann an den Hof abgetreten und schmücken heute den Sculpturensaal des kunsthistorischen Museums. Laut Stadtrechnung goss dann 1740 Raphael's Bruder, der Gold- und Silberverschneider Sebastian, zu den graumarmornen Umrahmungen die graziösen Bronzeornamente, welche im Feuer vergoldet wurden. Reliefs, Rahmen und Metallverzierungen blieben aber stets deponirt und sind erst im Museum zum ersten Male zusammengefügt worden.

Die eine der beiden Compositionen stellt Christus und die Samariterin am Brunnen vor. Das kaiserliche Museum besitzt auch eine kleine Skizze von rothem Wachs davon, welche ich für den allerersten Entwurf halte, eine andere Nachbildung von Wachs mit Abweichungen gehört Herrn Architekten Rich. Jordan in Wien, ferner besass der verstorbene k. k. Hof- und Kammerlieferant Josef Klinkosch (siehe Abbildung 11) in Wien denselben Gegenstand, bedeutend kleiner als das Marmorgebilde, als Bronzerelief. Dieses letztere ist 1732 bezeichnet. Auf dem marmornen liest man den Künstlernamen, die Ortsbezeichnung Pressburg und 1739. Auch in der Sammlung des Hofrathes Clemens Freiherrn von Hügel kam das Sujet in Blei vor, welches Exemplar jetzt im Besitz des k. k. Münzamtes ist, das aus dem Nachlasse Matthaeus Donner's stammt. Von hoher Idealität ist die schön componirte Gestalt des Heilandes mit dem hoheitsvollen Antlitz, ebenbürtig auch der Kopf der

Frau, deren Leib in dem Wachsmodelle am schönsten gerieth, in den Ausführungen, an denen mir zum Theil Gehilfenhände mitgewirkt zu haben scheinen, aber etwas überlang aussieht. Brunnen, Baum, Landschaft und Wolken nehmen sich, wie bei Donner so oft, ganz barock decorativ neben den edlen einfachen Gestalten aus. Das zweite Relief ‚Hagar in der Wüste' ist noch vollendeter gelungen, die Composition



Abb. 13. Gesammtansicht des Mehlmarktbrunnens in Wien.

abgerundeter und im Detail reich an Schönheiten, wie z. B. die reizvollen Händchen der Frau und die allerliebsten Putti in der Luft bezeugen. In dem herabschwebenden grossen Engel aber erhebt uns wieder das ernste Pathos, mit welchem der Künstler seine idealsten Gestalten stets zu verklären weiss. Auch hier ist der Name des Künstlers zu lesen (siehe Abbildung 12). Die Ersatzstücke für die Sacristeibrunnen wurden von Donner zwar angefertigt, denn im Nachlass des



Abb. 14. Die Providentia (Mehlmarktbrunnen).

Matthaeus waren sie vorhanden, wurden aber auch niemals aufgestellt; sie befinden sich jetzt im k. k. Münzamte.

Die Anfänge zu Donner's bekanntestem und berühmtestem Werke, dem Brunnen auf dem Mehlmarkt (siehe die Abbildungen 13 bis 18), treten im Jahre 1737 entgegen. Als der Magistrat schlüssig geworden war, auf diesem Platze einen neuen Brunnen anzulegen, hatte man zuerst an Mattielli gedacht, Donner aber erbot sich, das Werk mit bleiernen anstatt steinernen Figuren um den gleichen Preis fertigzustellen. Der Stadtrath entschied sich dafür, den Antrag des ‚ohne Zweyffel überlegenen Maister und Künstler Donner' anzunehmen, ‚um sich allhier in publico eine immerwährende Ehre machen zu können', der sie um den gleichen Preis von Bronze oder harter Erzcomposition machen wolle. Dabei klingt es freilich ein Bischen abderitisch, wenn wir vernehmen, dass die weisen Stadtväter von damals dabei auch in Anschlag brachten, dass das Bleimaterial ja auch alle Zeit einen Werth behalte, was vom Stein nicht gesagt werden könne. Es heisst ferner, dass anfangs nur die jetzige Mittelfigur, welche das Ovalbild mit dem Januskopfe hält, die ‚Fürsichtigkeit', von vier Putten umgeben, projectirt war; dass das Modell aber so sehr gefiel, dass man über des Künstlers Rath dann auch noch die vier Flussgötter Enns, Traun, Ybbs und March am Bassinrande hinzuzufügen sich entschloss. Der Contract wurde 1738 festgesetzt und darin bestimmt, abgesehen von Allem, was die gegenseitige



Abb. 15. Die Enns (Mehlmarktbrunnen).

Leistung der Arbeit, des Transports und der Materialbeschaffung betrifft, dass Donner die Modelle in Pressburg machen solle, der Guss aber in dem neu zu erbauenden städtischen Giessofen am Alserbach vorgenommen werden müsse. Im Ganzen erhielt der Künstler für das unvergleichliche Werk 1200 fl., wobei ihm in dem Actenstücke bestätigt wird, dass er sich schon mit der ersten Figur grossen Ruhm erworben habe; das Uebrige solle durch seine ‚Bekannte Dexterität continuiret werden‘.

Anlässlich seines jetzt häufigen Verweilens in Wien bezog der Künstler nun auch hier eine Wohnung, und zwar auf der Landstrasse im damaligen Managetta'schen Gartenhause, welches an der Stelle des jetzigen Hauses Nr. 3 in der Maroccanergasse stand und schon damals das Schild ‚zu den zwei weissen Tauben‘ führte. Der Hausherr war der fürstlich Esterházy'sche Kanzleidirector Franz von Managetta. Hier hat der grosse Meister auch die Augen geschlossen, wie heute daselbst eine Gedenktafel bezeugt.

Der Brunnen wurde am Namenstage des Kaisers, 4. November 1739, eröffnet. Schon 1774 aber waren die Figuren so sehr beschädigt, dass man sie ins bürgerliche Zeughaus übertrug und die Absicht hatte, sie in Bronze umzugiessen. Das geschah indess noch nicht; es nahm im Jahre 1801 vorerst nur der Professor der Akademie, Johann Martin Fischer, eine Ausbesserung an denselben vor, worauf sie wieder an dem Brunnen angebracht wurden, und erst im



Abb. 16. Die Traun (Mehlmarktbrunnen).

Jahre 1873 wurden sie nach abermaligen Beschädigungen in der k. k. Erzgiesserei, so wie wir sie heute erblicken, in Erz erneuert, während die Originale schon seit langen Jahren im Depôt einer unsicheren Zukunft entgegentrauern.

Die städtischen Kammeramtsrechnungen erzählen uns ferner noch, dass der bürgerliche Steinmetzmeister Johann Georg Sebastian Knox die Treppen und das Bassin um 1744 fl. 45 kr. herstellte; sie berichten von den Verhand-

lungen mit der Regierung wegen der vermehrten Wasserzuleitung, welche durch die Vergrösserung des Projectes nothwendig geworden war, dann von der Auszeichnung, welche dem ‚berümten Künstler Raphall Donner‘, dessen Fleiss und Kunst ‚von jederman billich admiriret werdten‘, dadurch zu Theil wurde, dass ihm der Stadtrath am 30. Jänner 1739 über die 1200 fl. noch 500 fl. und den zehnfachen goldenen Rathspfennig verlieh. Nach seinem Tode erhielt die Witwe am 15. Februar 1743 200 fl., welche noch restirend waren. Einige Andeutungen, welche Kabdebó über angebliche Feindschaft Balthasar Moll's gegen Donner und über die Mitarbeiterschaft seiner Brüder Matthaeus und Sebastian an dem Brunnen macht, stehen ganz in der Luft. Von Matthaeus ist aber eine Medaille vorhanden, auf welcher er die Motive der Flussgötter benützt hat. Kleine Modelle zu denselben, welche von Raphaels Hand herrühren, nämlich die March, die Enns und die Ybbs, sind im Besitze des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, ferner besitzt Freiherr Karl von Hasenauer den Fuss des Flussgottes Traun in Originalgrösse aus Thon; endlich befindet sich gleichfalls im Oesterreichischen Museum das Modell einer lagernden Nymphe mit einem Hündchen von Donner, bei deren Composition augenscheinlich noch die Inspiration der weiblichen Brunnengottheiten mitgewirkt hat (siehe Abbildung 19).

Mit dem Mehlmarktbrunnen hat Donner einen originellen classischen Typus geschaffen, indem er das Princip des



Abb. 17. Die Ybbs (Mehlmarktbrunnen).

Renaissancebrunnens erweiterte, bei welchem die plastische Decoration auf den Mittelpunkt, die Brunnensäule, beschränkt war. Er erstreckte sie auch auf die Bassinränder, steigerte dadurch die Wirkung mächtig, wusste sich aber wohl vor der Unruhigkeit der Wirkung zu hüten, welche an den ebenfalls vielfigurigen Fontainen der Bernineskeu Richtung in Rom oder ihren womöglich noch barockeren Nachahmungen in Salzburg zu Tage tritt. Da ihm Rom wahrschein-

lich fremd geblieben, so hat er wohl bei seinem Aufenthalte in Salzburg an den dortigen Brunnen Studien gemacht, die für ihn aber nur Resultate in negativem Sinne ergaben. Wie in allen seinen Schöpfungen verstand er es auch hier, der Plastik wieder ihre selbstständige Bedeutung zu verleihen, sie aus ihrer decorativen Dienstbarkeit zu erlösen, ihr aber vom Reize des Malerischen doch so viel zu lassen, dass die Gesammtwirkung die anmuthsvollste und hoheitsvollste zugleich werden sollte. Die Verhältnisse, die Gesammtcontour und das Spiel der Linien sind von dem wohlthuendsten Ebenmasse; die Abwechslung zwischen der contemplativen Ruhe und der lebhaften Bewegung der einzelnen Gestalten macht den interessantesten Eindruck, sowie die Charakteristik der verschiedenen Geschlechter und Altersstufen: Kinder, Mädchen, Frau, Jüngling und Greis, auf das Geistreichste abgewogen erscheint. Donner's hervorstechende Eigenschaft, sein freundlicher Ernst, das milde Pathos, ist über keines seiner Werke in so vollem Masse ergossen und verleiht ihm daher jene wahre monumentale Würde, in der ein feinempfundenes Masshalten liegt, das wie ein Abglanz antiker Empfindungsweise berührt. Aber dieser Künstler hat doch die Antiken verhältnissmässig wenig studirt; er ist eben auf anderem Wege zu ähnlichen Resultaten gelangt, und auch diesen anderen Weg erkennen wir deutlich in der grossen Schöpfung. Es ist derjenige des treuen Studiums der Natur, von deren Verständnisse diese Gebilde das herrlichste Zeugniss



Abb. 18. Die March (Mehlmarktbrunnen).

liefern. Vom Donner-Brunnen muss man in der Kunstgeschichte hoch hinaufsteigen in die Vergangenheit, bis man zu Leistungen der Plastik gelangt, welche in ähnlicher Weise wie er wieder Marksteine des Entwicklungsganges der Kunst darstellen. Und so viel Schönes da im Laufe der Jahrhunderte und in den verschiedenen Schulen auch an uns vorüberziehen mag, so muss man doch bekennen, dass auch die besten Werke eines Giovanni da Bologna, Cellini, Adriaen de Vries, Hubert Gerhard, Algardi und Fiammingo und wie sie Alle heissen mögen, doch nur Resultate einer einmal schon eingeleiteten Bewegung waren; verwandt Epochemachendes, wenn auch in ganz anderem Sinne, tritt uns bis auf Michelangelo nicht entgegen. Wenn daher die bisherige oberflächliche Kunstgeschichtsschreibung unseren Donner üblicherweise mit dem Berliner Schlüter zusammengestellt hat, so heisst das, ohne jenem gewiss wackeren Meister nahetreten zu wollen, Donner's ihn weit überragende Grösse, allgemeinere Bedeutung und Vielseitigkeit gänzlich geringschätzen und missverstehen. Und wenn dann gar noch ein Neuerer, den seine Nationalität und ihr Culturmass nach altem Brauche alles Heil nur in Pariser Mode erblicken lässt, sich an die Erklärung einer Erscheinung wie Donner damit heranwagt, dass er ihn, wie überhaupt alle damalige Kunst Oesterreichs, nur für ein Plagiat der französischen erklärt, weil sein matter Blick eben auch in französischen Werken jener Zeit Tendenzen der Stilläuterung entdeckte, die natürlich bei Donner

wie auch sonst tausendmal in aller Welt in jener Epoche wiederkehren, so kann man an so viel Kurzsinn, aber auch Mangel an patriotischem Gefühle, nur mit gebührendem Mitleid vorübergehen.

Fast gleichzeitig mit der grossartigsten Schöpfung des Meisters entstand im Auftrage desselben Wiener Stadtrathes die letzte Arbeit seines Lebens, das über eine Klafter hohe und fünf Fuss breite Hautrelief des Andromedabrunnens, gleichfalls von Bleiguss. Es war damals das alte Rathhaus in der Wipplingerstrasse durch Umbau in der noch ersichtlichen barocken Palastform zu Stande gekommen und in dem grösseren Hofe desselben eine Wandfläche mit portalartiger Umrahmung geschaffen, welche sich zur Aufnahme eines Wandbrunnens geeignet zeigte. Diese Einfassung von Sandstein mit den hübschen Puttifiguren stand aber schon circa fünfzehn Jahre fertig, denn bereits im Jahre 1725 wurde der sehr geschickte Kunstschlosser Simon Vogl in der Alservorstadt für Lieferung des schönen Balcongitters ausbezahlt, welches sich über dem Brunnen erhebt. Nach den städtischen Urkunden war Donner bis kurz vor seinem Hingang in den Jahren 1740 und 1741 mit dem Werke beschäftigt; 1795 wurde es ebenfalls weggenommen, restaurirt und neu aufgerichtet, und heute befindet es sich wieder in äusserst bedenklichem Zustande. Eine fünfzehn Zoll hohe Reduction in weichem Metall, einst in der Hügel'schen Sammlung, ist verschollen. Wir wissen von der Geschichte des Werkes

nichts weiter, als dass die Wiener Handelsleute Fuchs und Barbieri Zahlungen für das gelieferte Blei und Zinn bekamen, mit Donner aber im Ganzen 800 fl. accordirt wurden, von denen er noch 1741 300 fl. erhielt, der Witwe aber der Rest 1743 ausbezahlt wurde. Es ist höchst merkwürdig, wie bei dem Künstler die in der Jugend aufge-



Abb. 19. Nymphe, Oesterreichisches Museum, Wien.

nommenen echt barocken Einwirkungen neben seinem sonstigen neuartigen Empfinden immer wieder vorhielten. Fast gleichzeitig mit dem Mehlmarktbrunnen, dieser reinen, grundsteinlegenden Leistung, tritt im Andromedabrunnen sofort wieder eine Arbeit auf, in der er sich nicht verleugnet als Sohn seiner Zeit. Zwar ist der nackte Körper der Heldin

wieder frei von aller Manier in der Durchbildung des Fleisches, einfach behandelt und der Ausdruck des Kopfes von edler Grossartigkeit, aber die Pose unterwirft sich dem beliebten Effectgeschmacke, und alles Beiwerk, namentlich der Drache und der in der Luft fliegende Perseus, sind vollkommen in der malerischen Weise des Zeitstiles gedacht. Wir dürfen eben nicht vergessen, dass, wenn Donner in der runden Figur auch zu den ewigen Gesetzen der Plastik zurückkehren konnte, indem ihm dazu sein wunderbares Gefühl für die Natur ausreichte, so war es ihm doch nicht möglich, ohne die Kenntniss der Werke aus der classischen Zeit der Alten auch im Relief zu demselben Ziele zu gelangen und auch hier die Tradition ebenso siegreich abzustreifen (siehe Abbildung 20).

Ausser diesen an dem Faden der Lebensgeschichte anreihbaren Werken kennen wir noch eine Anzahl theils sicherer, theils muthmasslicher, welche hier nur kurz Erwähnung finden sollen. Freilich befindet sich darunter auch eines seiner bewunderungswürdigsten, nämlich die ergreifende Pietà auf dem Kreuzaltare des Domes zu Gurk in Kärnten. Leider liegt unsere Archivforschung noch so sehr im Argen, dass über die Entstehung dieser erhabenen Sculptur fast nichts bekannt ist. Auch dem Verfasser dieses ist es trotz mannigfacher Bemühungen noch nicht gelungen, in diese dunkle Partie der Geschichte Donner's Licht zu schaffen. Man weiss nur, dass der Gurker Domprobst, Franz Otto Kochler von

Jochenstein, welcher von 1715 bis 1744 diese Würde bekleidete, unbekannt in welchem Jahre, den Altar herstellen liess. Ein kunstliebender Mann, hat er Manches für die Ausschmückung der Kirche gethan; so liess er das marmorne Epitaphium der Stifterin von Gurk, der seligen Gräfin Hemma, in der Gruft von dem Wiener Bildhauer Antonio Corradini, der auch am Denkmale auf dem Hohen Markt beschäftigt war und in Zara gearbeitet hatte, ausführen, und ferner die Kanzel, von der Manche behaupten, sie sei gleichfalls Donner's Schöpfung, was aber wohl zu bezweifeln ist. Wie Donner zu dieser Bestellung gelangte, ist uns heute noch ganz unklar. Wir wissen nur, dass er einmal in Graz war; vielleicht kam er von da auch nach Kärnten. Ferner fand ich bei dem Kunstfreunde Herrn Dr. Alois Spitzer auf dessen Schloss Mannsberg in Kärnten eine kleine Bronzenachbildung des Abendmahls von Lionardo, auf deren Rückseite geschrieben steht, dass sie der Künstler für den damaligen Abt von Victring, ebenfalls in Kärnten, gemacht habe. Es wurde schon betont, dass in der kolossalen Bleigruppe zu Gurk das Motiv der Pietà, welches Donner zeitlebens zu so mannigfachen Erfindungen anregte, seine höchste Vollendung gefunden habe (siehe Abbildung 21). Hier ist er von einer dramatischen Gewalt wie in keinem zweiten seiner Werke, der Grundton des tiefsten Schmerzes durchdringt alle Gestalten in einer Einheitlichkeit, welche die Wirkung des Ganzen grossartig abrundet und zu einem



Abb. 20. Andromedabrunnen in Wien.

starken Accente macht. Der schwere Leichnam mit der herabgesunkenen Linken, die bitter weinenden Engelkinder, sind sozusagen die Basis der Composition, über welcher sich die in Ohnmacht sinkende Madonna mit dem sie stützenden Engel aufbaut; und dieser selbst endlich ist das Schönste in der Gruppe, vielleicht das Schönste aus dem ganzen Schaffen des Meisters. Der majestätische ruhige Blick, mit welchem das unsterbliche Wesen das Leid der Menschen und die Grösse der Hingebung eines Gottessohnes ins herbe Menschenschicksal anschaut, ist von einer solchen erschütternden Grösse, dass ich ihm kaum irgend etwas in der Kunst an die Seite zu setzen wüsste.

Wer so zu bilden versteht, ist, über das rein Künstlerische hinaus, noch ein wahrhaft grosser Dichter! Was das rein Formelle an der wunderbaren Gestalt betrifft, so liegt in ihr die ganze Perspective der Zukunft, welche die Kunst der Plastik in der Folgezeit haben sollte, nur in dem Sinne aber, dass die weitere, leider im Absteigen begriffene Entwicklung sich eben nur an eine ähnliche äusserliche Formenreinheit halten sollte, ohne aber diese Tiefe des inneren Gehaltes gleichfalls zu erreichen. So oft ich den Habsburgischen Genius am Christinendenkmal und verwandte Gestalten Canova's, Zauner's, Grassi's und anderer Späterer erblickte, fiel mir immer dieser Engel der Pietà ein, aber sie haben mit ihm nur das gemein, dass auch bei ihnen wohl das Wilde der barocken Tradition abgestreift ist,



an die Stelle seiner stillen Grösse und kraftvollen Schönheit aber Weichheit, Süsslichkeit und conventionelles Wesen getreten ist. Noch Eines sei zum Schlusse über diese erschütternde Composition gesagt: es liegt eine elegische Stimmung über ihr, welche Donner zwar überhaupt charakterisirt, die niemals aber so poesievoll und stark zum Ausdrucke kam als hier. Mir ist, als hätte der Meister seine ganze leidenvolle Seele in diesem Werke ausgesprochen. Und diese Schöpfung sollte nichts als eine Verwerthung von Motiven mittelmässiger Pariser Salonplastiker sein, von deren Existenz der arme Donner ja nicht einmal eine Ahnung hatte und deren conventionelles Alltagswesen seine ernste Natur himmelhoch überragte?

Sehr bedeutende Schöpfungen, über welche aber auch nur sehr wenig bekannt ist, sind die beiden Bronzereliefs in Querformat, das Parisurtheil (siehe die Radirung von Professor William Unger) und Venus bei Vulcan (monogrammirt), von welchen öfters fälschlich zu lesen ist, dass sie Donner für den Kaiser gemacht habe, sie wurden aber erst am 10. Mai 1820 von dem Praesidialsecretär Karl Haupt um 250 Ducaten gekauft, dann im Belvedere aufgestellt, und befinden sich heute im Hofmuseum. Die Akademie besitzt noch die Formen davon, Wiederholungen aus dem Nachlass des Matthaeus sind im k. k. Münzamt, wo auch noch eine kleinere Composition, Vulcan in der Schmiede.

Unter den zahlreichen bleiernen Crucifixen, welche Donner zugeschrieben werden, stehen nur einige bestimmt sicher, so dasjenige in der Hofkapelle der Wiener Burg und das in der Schatzkammer des Stiftes Heiligenkreuz; auch im Nachlasse des Matthaeus kommt ein solches Kreuzbild vor. Zwei Pendantstatuetten von Bleiguss, Mercur und Venus mit einer Muschel, besitzt Herr Maler Karl Ritter von Kratzer in Wien (siehe Abbildungen 22 und 23). Im k. k. Münzamte befinden sich ausser dem schon erwähnten eine Kreuzabnahme und eine Pietà, das Urtheil des Pilatus und die schmerzhafte Maria, von beiden Letzteren auch Nachbildungen aus Marmor im Stiftsmuseum zu Klosterneuburg, jedoch von fremder Hand; der Tod des Abel, St. Hieronymus und ein Mercur, alle aus dem Nachlasse des Bruders; die dort erwähnte Allegorie auf die Blüthe und den Niedergang der freien Künste, sowie ein Crucifix sind verschollen. Das Museum in Pressburg schreibt Donner zu eine Venus Kallipygos, eine Bacchantin, Narciss und Echo, sowie eine weibliche Figur mit einem Drachen. Nicht mehr vorhanden sind die vier Jahreszeiten von Stein, welche Donner für den neuerbauten Palast des Grafen Anton Grassalkowits (jetzt Wohnung des Herrn Erzherzogs Friedrich) daselbst gemacht haben soll. Auch die beiden Knaben im Garten des Barons General Friedrich von Kettler in Nussdorf bei Wien, welche Nicolai rühmt, gingen verloren. Der Besitzer war nach Kaunitz Praesident der Akademie, mit



Abb. 21. Pieta im Dome zu Gurk.

dem ungarischen Vicekanzler, Grafen Pálffy, befreundet und ein Gönner des berühmten Kupferstechers Jakob Schmutzer, der zwei Bildnisse Donner's geliefert hat. Er dürfte also wohl mit Donner in Ungarn oder in Wien zu thun gehabt haben. Die fürstliche Familie Salm besitzt eine moderne in Bronze gegossene Büste des damaligen Fürsten Karl, welche nach einem seitdem zerbrochenen Gypsentwurf Donner's gemacht sein soll (siehe Abbildung 24) — doch wir lassen uns in die noch ziemlich lange Aufzählung aller jener Objecte nicht weiter ein, welche in verschiedenem Besitze für Donner's Arbeit, bisweilen ohne jeden Grund, gehalten werden, indem die oft sehr umständliche Untersuchung dieser Dinge einer wissenschaftlichen Monographie aufgespart bleiben muss. Der Seltenheit wegen sei nur des Umstandes gedacht, dass wir auch einen Kupferstich kennen, dessen Zeichnung Donner entworfen hat. Das Blatt, welches eine Apotheose Königs Mathias Corvinus als Gönners der Wissenschaften und Künste zum Gegenstande hat, ist selten und erscheint deshalb hier abgebildet. Selbstverständlich hängt es mit des Künstlers Aufenthalt in Ungarn zusammen und wurde für eines der Geschichtswerke des Mathias Bél entworfen; gestochen haben es Andreas und Joseph Schmutzer, die Verwandten des berühmteren Jakob, zu dem Donner mehrfach Beziehungen hatte (siehe Abbildung 25).

Das Wiener Diarium verkündigt am 17. Februar 1741 den Tod Georg Raphael Donner's, ‚Ihrer Röm. Kaiserl.

Katholischen Majestät Cammer Bildhauer'. Der Tod war zwei Tage vorher, am 15., wie es heisst, in Folge einer allgemeinen Entzündung, erfolgt. Man begrub den Meister auf dem Kirchhofe in der Hauptstrasse auf der Landstrasse, welcher dereinst gegenüber der jetzigen Pfarrkirche zu St. Rochus und Sebastian lag und die längst demolirte Nicolauskapelle umgab. Als unter Joseph II. auch dieser Friedhof aufgelassen wurde, brachte man die Gebeine nach demjenigen von St. Marx. Vielleicht auch diejenigen unseres Künstlers.

Der Abhandlungsverlass, welcher erst vom 27. August 1745 datirt ist, entrollt kein erfreuliches Bild über die financielle Lage Donner's in seiner letzten Zeit. Seine Frau erscheint darin bereits als verehelichte ‚Kollin', da sie sich seitdem mit dem Schüler und Gehilfen ihres Mannes, Franz Kohl, vermählt hatte, einem Bildhauer, den wir als Urheber der Bleifiguren über dem Porticus der Peterskirche und jener an dem Altare der Schlosskapelle in Schönbrunn kennen. Schon 1742 schreibt der fürstlich Esterházy'sche Kanzleidirector von Managetta, dass ihr verstorbener Gemahl, als er die Steinbrüche bei Gran übernommen hatte, niemals etwas contractmässig an die fürstliche Cassa abgeliefert habe, weshalb nun über den Bruch anders verfügt würde, als die Witwe gebeten hatte. Beim Tode des Künstlers fand sich ein Vermögensactivstand von 533 fl. 17 kr. gegen die Passiva von 3319 fl. 32 kr., baares Geld war im Moment gar keines vorhanden. Dem Franz Kohl schuldete Donner seit Jahren 30 Ducaten

Lohn, und seine einzige silberne Taschenuhr war für 7 Ducaten versetzt. Die Witwe war genöthigt, Kleider im Werthe von 42 fl. zu verkaufen, um das Leichenbegängniss und die dringendsten Lohnschulden davon bezahlen zu können. Man kann bei Schlager lesen, wie ärmlich das Nachlassinventarium aussah. Es ist geradezu rührend, in diesem trockenen Verzeichniss zu ersehen, dass der Künstler nur Einen Anzug von grünem Tuch, einen silbernen Degen, ein silbernes Essbesteck, sechs bessere Hemden, im Uebrigen aber nur ganz ordinären Plunder hinterliess. Ein paar Porträte und andere Gemälde und ein paar Bücher, diese im Schätzungswerthe von 4 fl., kommen auch darin vor. Und noch rührender ist es, in den geheimen Kammerauslagen der Kaiserin Elisabeth, welche damals ihren Gemahl ebenfalls erst vor einigen Monaten durch den Tod verloren hatte, die Vermerkung ihres Zahlmeisters Baron Pilati zu lesen, in welcher neben frommen Messstiftungen für ihre hohen verstorbenen Verwandten am 23. Februar 1741, also kurz nach seinem Hinscheiden, auch 3 fl. zu sechs heiligen Messen ‚für den



Abb. 22. Mercur, Wien, Privatbesitz.

Raphael Donner sellig' notirt sind. Leider kennen wir gar nicht die Beziehungen, welche diesen Act der Pietät der hohen Frau für den Künstler veranlasst haben, so interessant es auch sein möchte, diese bekanntlich wegen ihrer wunderbaren Schönheit gefeierte liebenswürdige Fürstin, die Mutter Maria Theresias, sich als Gönnerin Donner's zu denken. Aber wie dem auch sein möge: die tausende durch die neueste Kunstgeschichtsforschung ans Licht geförderten Regesten über die Habsburgische Kunstförderung im Laufe der Jahrhunderte liefern gewiss ein grossartiges Gesammtbild von dem Kunstsinne des in dieser Beziehung nur allzulang ungerecht verkannten Fürstenhauses, — aber keine Urkunde, möge sie auch von den grössten Summen und Widmungen berichten, gibt eine so grosse und ergreifende, so echt österreichisch gemüthvolle Nachricht von der tiefen Wahrheit dieser Habsburgischen Kunstliebe als diese paar schlichten Worte, in denen die schönste Frau auf Habsburgs Throne als fromme Christin des grössten Künstlers Oesterreichs und seines Seelenheils sich erinnert.



Abb. 23. Venus, Wien, Privatbesitz.

Das Schaffen dieses Künstlers, dessen dornigen Lebenspfad die vorstehende Schilderung gezeigt hat, muss für uns heute Lebende in Oesterreich von ganz hervorragender Bedeutung erscheinen. Man sagt, die Plastik sei bei uns zu Lande nie so recht zu selbstständiger Blüthe und monumentaler Grösse herangediehen; die geistige Richtung unseres Volksthums huldige dieser ernstesten unter den Künsten weniger als der grossartig effectvollen Wirkung der Architektur und den reicheren und blendenderen Reizen der Malerkunst. Und in der That hat die Bildhauerei, wie es die ganze österreichische Kunstgeschichte zeigt, unter dem Einflusse dieser Stammesveranlagung auch grösstentheils in allen Jahrhunderten mehr nach einer decorativen Bethätigung gestrebt, in welcher sie allerdings auch viel Schönes und Hervorragendes leistete. Auch heute, da unser Kunstleben durch gewaltige culturelle Bewegungen im Vaterlande aufs Neue mächtig angeregt wurde und quantitativ wie qualitativ zu ansehnlichen Erfolgen gelangte, fühlen die besten unter unseren Künstlern und Kunstfreunden, dass der Aufschwung, welchen unsere Plastik endlich auch im monumentalen Sinne genommen hat, zu den bedeutendsten Errungenschaften unseres Kunstlebens zu zählen sei. Dasselbe, wie wir von heute, hat Donner aber vor anderthalb Jahrhunderten nicht nur ebenso gefühlt, sondern in dem Rahmen seines Schaffens auch wirklich schon erreicht, so gross und herrlich erreicht, so vollkommen geleistet, dass in diesen Tagen auch

die namhaftesten unserer Künstler des Meissels nur mit ehrfurchtsvoller Bewunderung zu seiner Höhe emporblicken. Eine solche Errungenschaft, eine solche That, wird aber noch grösser, wenn man betrachtet, unter welchen Umständen, mit welchen Hindernissen sie gethan worden ist. Wahrhaftig nur genialische Kraft war im Stande, unter einer solchen Fülle von Widrigkeiten, ohne nennenswerthe Förderung, im Kampfe mit tausend Feindseligkeiten und niederen Sorgen, zu solchen Resultaten emporzudringen.



Abb. 24. Fürst Karl Salm-Reifferscheid, Büste im Privatbesitz.

Man brauchte es sich nicht so bequem zu machen, wie es die bisherige Donner-Literatur gethan hat, alle künstlerischen Zeitgenossen des Meisters als Pfuscher hinzustellen und die vielverlästerte Barocke abermals in den schwärzesten Farben zu schildern, um sein Licht über diesem Chaos von Talentlosigkeit und Geschmacklosigkeit dann um so heller leuchten zu lassen. Das heisst ja die damalige Kunst und ihren Werth gar nicht verstehen. Es gab in Donner's Umgebung zu jener Zeit durchaus nicht blos nur erbärmliche Steinklopfer, sondern eine Menge in ihrer Art ganz vortreffliche

Plastiker, und dass die Barocke überhaupt in Bausch und Bogen als verwerflich zu betrachten sei, das ist nun doch schon genugsam als eine Lächerlichkeit erwiesen worden. Die zahlreichen Italiener, welche in jener baulustigen Periode allenthalben für Kirchen, Paläste, öffentliche Plätze und Gärten zu thun hatten, hauptsächlich Vertreter der Berninesken Richtung, waren zum Theil ganz vortreffliche Künstler, ja selbst Virtuosen in ihrem Fache. Man darf sich Donner auch nicht als den Messias vorstellen, welcher die Kunst aus dem Pfuhl der barocken Verirrung erlösen wollte, denn er ist keineswegs ein Gegner ihres Geistes, und wir haben gesehen, dass er oftmals immer wieder von den eigenartigsten Schöpfungen, welche über das Mittelmass der Zeitproduction hoch emporragen, zurückkehrt zur echt barocken Weise der Composition. Ja, selbst in seinen classischesten Werken ist durchaus nicht etwa eine demonstrative Enthaltung von dieser Richtung zu bemerken, wie es den bewussten Reformator bezeichnen würde, sondern er behält auch da gewöhnlich die Sprache seiner Zeit bei, wenn er in derselben oft auch neue Gedanken ausspricht, die ein Evangelium der Zukunft sind. Wer kann leugnen, dass die Gurker Pietà, das Mittelstück des Mehlmarktbrunnens, dass die Fama neben Karl VI. vollkommen die Formensprache der Barocke reden, aber etwas Anderes reden sie in derselben Sprache, als die Schaar der kleineren Geister bisher in ihr ausgesprochen hatten. Es ist in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung eine so üble

hergebrachte Sitte, dass, wie es etwa nur ein ungeschickter Advocat mit seinem Clienten macht, der Werth des Helden immer dadurch dargethan zu werden gesucht wird, dass man ihn stets als Verbesserer eines vorausgegangenen Zustandes schildert, welcher dann zu diesem Zweck natürlich möglichst heruntergesetzt werden muss. Dieses theatralische Heldenthum entspricht aber besonders auf dem Gebiete des geistigen Culturlebens der Wirklichkeit eben gar nicht. Ich bin überzeugt, dass Donner sein grosses Wirken vollbrachte, ohne einen Augenblick daran zu denken, dass er irgend etwas reformiren wolle; er folgte wohl nur mit jenem göttlichen Ahnungsvermögen, welches eben den wahren Künstler kennzeichnet, mit dem Instincte, in welchem immer die höchste Berufenheit liegt, den gewaltigen Impulsen seiner innersten Natur.

Auch das Gerede davon, dass er leider nicht nach den Antiken studiren konnte, weil er sie zu wenig kannte, oder aber, dass er sich absichtlich nicht um sie gekümmert hätte, weil er nur dem Pfade der reinen Natur folgen wollte, ist völlig haltlos. Es ist gar nicht wahr, dass er classische Vorbilder verschmäht hätte, das beweist deutlich sein Paris-Periboetos, das geht hervor aus dem andern, sitzenden Paris des Parisurtheiles mit seiner an den Einen der Laokooniden erinnernden Pose, das zeigt der harpunirende Flussgott mit der Stellung des Borghesischen Fechters oder der prachtvolle Körper des Bettlers beim heiligen Martin oder endlich

der eine Cherub am Altare der Esterházy'schen Grabkapelle mit dem Kopfe, in dem Erinnerungen an den Apoll vom Belvedere nachklingen. Und der Natur folgte er allerdings auf ihren Spuren, wie es die eigentlichen Barocken nie gethan haben, doch in einem ganz anderen Sinne, als wie wir das heute verstehen, ja, als schon ein etwas jüngerer österreichischer Plastiker, der wild-geniale Messerschmidt, es that, der auf dieser Fährte bereits zum äussersten Naturalismus gelangte und damit bereits an ganz moderne Extreme erinnert. Ich habe mich daher nie darum bekümmert, ob die Grösse Donner's darin gelegen sei, dass er den manierirten Italienern seine schlichte Einfachheit entgegensetzte und ihr fahriges, theatralisches Wesen mit seiner ernst-holden Ruhe vertauschte; ob wir ihn darum bewundern sollen, dass er ohne die Antike so viel erreichte, oder weil er der Natur sich also liebevoll genaht — es ist wohl von all dem etwas dabei — im letzten Grunde ist es aber doch nur einzig die Grösse seiner Individualität, was die Frage beantwortet, wie bei jedem Genius eben auf jedem Gebiete des menschlichen Strebens. Immer aber muss man trotzdem darauf zurückkommen, dass die Grösse seines Schaffens vor Allem in der Befreiung seiner Kunst lag, in der Erhebung des plastischen Kunstwerkes zu eigener Bedeutung, in einem Siege, zu dem eben auch nur die Kraft führen kann, welche in der gewaltigen Individualität allein vorbereitet liegt. Nicht aus den von ihm vollbrachten Wundern erklärt sich das



Abb. 25. Mathias Corvinus, Kupferstich nach einer Zeichnung Donner's.

Genie; das Begreifen und Erkennen des Genius erklärt uns vielmehr seine Wunderthaten. Bei Donner müssen wir an dieses beinahe Ueberirdische des Genies glauben. Denn Alles was er sonst ist, was ihn umgibt, die Welt, in der er lebte, was sie ihm bot und was er in ihr erfuhr, alles das würde es ja geradezu unbegreiflich machen, dass er wurde, was er war. Die trüben Lebensverhältnisse, der Mangel an aller äusseren und gewöhnlichen Bildung, ein Dasein, als Handwerker verbracht, von Noth gedrängt, unter Seinesgleichen wahrscheinlich angefeindet, von der Gesellschaft vernachlässigt, in seiner Kunst ohne Vorbilder, abgesperrt von all den Quellen, die heute auch dem talentlosesten Akademieschüler zu Gebote stehen, erhebt er sich in seiner Kunst als ein Riese über sein Jahrhundert, zurückblickend von seiner Höhe bis zu dem des grossen Florentiners und vorwärtsschauend bis zu uns von heute. Aber dieser Mann hat auch Lehren ausgestreut, die bei einem Winckelmann und Goethe auf fruchtbaren Boden fallen sollten, er, dessen Briefstil zeigt, dass er kaum mehr als die unterste Schule durchgemacht haben kann, ein Bauer eigentlich aus bäuerischer, niedrigster Familie. Man redet unter solchen Umständen von Absichten, bewussten Richtungen und Tendenzen im zeitgenössischen Kunstschaffen und wie die Phrasen lauten! Was ist es denn aber anderes, um das es sich hier handelt, als, um im Sinne der Griechen, im guten Sinne des Wortes eben, zu sprechen, die daemonische Gewalt des Ichs, aus welcher allein alle Räthsel sich lösen?

Die fortschreitende Erkenntniss enthüllt das geistige Bild des schlichten österreichischen Meisters in immer erhabeneren Zügen. Je näher die Forschung an ihn herankommt, desto gewaltiger wird diese Erscheinung, desto allgemeiner ihre Bedeutung. Längst ist es uns an Donner nicht mehr das Wichtigste, dass er ein geschmackvoller Bildhauer war, welcher die Theaterwitze der welschen Effectbildhauer verbessert habe und eine edlere Formbehandlung einbürgerte, längst ist es vielmehr klar geworden, dass wir in Donner einen der grössten Geister des XVIII. Jahrhunderts überhaupt erkennen müssen, den Vorläufer einer neuen Zeit, einen jener seltenen grossen Menschen, welche dadurch so gross sind, dass ihr Wirken aus ihrem besonderen Gebiete hinausgreift in die gesammte Geisteswelt ihrer Zeit und in diejenige der kommenden.

Bei der Wiederkehr des Geburtstages des Meisters nach zweihundert Jahren huldigen darum begeisterten Herzens die Künstler Oesterreichs dem unsterblichen Namen Raphael Donner's. Es ist seit den Tagen seines Dulderlebens viel anders geworden in seinem Oesterreich; der stillleuchtende, hoheitsvolle Stern seiner edlen Kunst strahlt aber auch heute noch in voller Klarheit über all unserem Streben und Schaffen. Möge er Oesterreichs Kunst immer ein Leitstern bleiben, wie er es dem grossen Meister selber gewesen: per aspera ad astra!

Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKER.